



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wybrane aspekty wykonawcze i interpretacyjne w wiolinistyce jazzowej i klasycznej

Author: Marcin Hałat

Citation style: Hałat Marcin. (2010). Wybrane aspekty wykonawcze i interpretacyjne w wiolinistyce jazzowej i klasycznej. W: J. Uchyla-Zroski (red.), "Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce" (s. 141-147). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marcin Hałat

Uniwersytet Śląski
Katowice

Wybrane aspekty wykonawcze i interpretacyjne w wiolinistyce jazzowej i klasycznej

Współczesna kultura to nieustanne przenikanie się różnych gatunków i stylów. Spotkanie świadome, rozmowa, dialog dwóch, często odległych od siebie stylów artystycznych bytów, które pozornie tylko są oddzielone od siebie grubą kreską. Gatunków takich jak jazz i muzyka klasyczna. Zestawienie tych bytów muzycznych stwarza okazję do porównań i głębszej analizy. Czy można te gatunki zupełnie oddzielić od siebie? Czy można je klasyfikować w hierarchii ważności? Czy muzyków je wykonujących więcej dzieli niż łączy? Czy większą wartością i ideą przyświecającą muzyce i muzykom jest tworzenie czy odtwarzanie?

Na początku należy podkreślić wspólne dziedzictwo świata muzyki jazzowej i muzyki klasycznej, która stanowi bazę melodyczno-rytmiczną dla ogółu gatunków muzycznych. Tradycja klasyczna jest tutaj niepodważalnym fundamentem. Jednak istotą stylistyki muzyki jazzowej jest swing i improwizacja, jak również sposób wydobywania dźwięku, frazowanie czy użycie skal bluesowych. Te oczywiste różnice podkreślają jeszcze jedną: podejście do istoty interpretacji, która w jazzie znaczy tyle co tworzenie, komponowanie, wyrażanie siebie, zaś w klasyce odtwarzanie zamierzeń i uczuć kompozytora, bez udziału własnej twórczości. Różnice w postrzeganiu interpretacji wykonania spinają symboliczną klamrą wszystkie te znaczące rozbieżności stylistyczne.

„Zawsze towarzyszyło mi poczucie, że w moim życiu muzyka brakuje czegoś istotnego; zostałem wychowany w formalnej, literackiej, klasycznej tradycji muzycznej. Nie było w niej miejsca na improwizację, mimo że uważałem, że istotą skrzypiec jest spontaniczne wydobywanie dźwięku — czyli właśnie improwizacja”¹. Te słowa Yehudi Menuhin wielokrotnie powtarzał, zauroczony

¹ Y. Menuhin: *Skrzypce i ja*. Tłum. E. Penderecka. Warszawa 2000, s. 283.

niezwykłą swobodą wykonań i możliwości interpretacyjnych Grappellego, z którym zetknął się podczas wspólnych nagrań. „Grappelli był moim mentorem w wyprawie w nieznaną mi i niebezpieczną dla mnie krainę improwizacji. Dzięki niemu byłem w stanie zachować świeżość każdej granej nuty, jak gdyby po raz pierwszy zjawiała się na świecie, właśnie stworzona w głębi mojego ducha. Stephan Grappelli gdy gra, doznaje zapewne radości bycia wolnym człowiekiem, który polega jedynie na natchnieniu danej chwili. Ma taką łatwość improwizowania, że nie jest w stanie niczego zagrać tak samo”². Te słowa doskonale przedstawiają ideę przyświecającą muzykom jazzowym, dla których priorytetem jest absolutne odkrywanie siebie, co dla muzyka klasycznego jest sprawą drugorzędną, jeśli nie w ogóle zepchniętą na dalszy plan. **Być jazzmanem to znaczy być improwizatorem, wykonawcą, kompozytorem w jednej osobie. Muzyką odzwierciedlać swoją osobowość, postawę emocjonalną i intelektualną, tworzyć ciągle coś nowego, wyrazistego i charakterystycznego. Jazz pozbawiony piętna indywidualności traci na wartości**, popadając w banał i schematyczność. Istocie jazzu bardziej zagraża kopiowanie albo naśladowanie niż wypracowanie w wyniku wielogodzinnych, systematycznych przygotowań fraz, które jako wyraz odrębnej osobowości należą do tego, kto je wykonuje³. Jean-Luc Ponty stwierdza, że od wielkich muzyków nauczył się, że każdy winien mieć własne brzmienie, własne frazowanie, które odróżnia go od pozostałych. „Naśladowcy kopiuja brzmienie, ale nie mają tej głębi. A to dlatego, że nowatorzy mieli do przekazania coś, co wywodziło się z ich własnego doświadczenia i życia, a tego nie da się skopiować”⁴. Właśnie dlatego Ponty poszukuje własnego stylu gry, bowiem priorytetem jest dla niego bycie sobą w muzyce, uważał również, że po przejściu etapu, w którym uczył się od mistrzów, musi stworzyć coś własnego⁵. Jakże inaczej przedstawia się sytuacja po stronie instrumentalistów klasycznych, dla których celem jest idealne odtworzenie zamysłu i emocji kompozytora, którym jednak się nie jest. Wykonawca musi pozbyć się niejako chęci wyrażania swoich uczuć, gdyż nic nie może przyćmić intencji kompozytora. Jak pisze Menuhin, obecnie „głównym zadaniem skrzypka jest ożywienie dzieł dawnych, obecnych i przyszłych. Chodzi o znalezienie idealnego połączenia pomiędzy stylem kompozytora i jego indywidualną ekspresją, która przenika utwór”⁶. Menuhin twierdzi, że praktyka i powtórzenia fragmentów utworu podczas ćwiczenia przynoszą najlepsze efekty, kiedy zachowujemy jasność myśli i możemy analizować utwór, mając jasne wyobrażenie tego, co chcemy osiągnąć. Ćwiczenie polegające na tym, że po prostu powtarza się utwór po wielokroć, jest nie tylko nudne, ale także drętwe,

² Ibidem, s. 288.

³ J.E. Berendt: *Od raga do rocka*. Warszawa 1979, s. 160.

⁴ P. Brodowski: *Jean-Luc Ponty*. „Jazz Forum” 2001, nr 6.

⁵ Ibidem.

⁶ Y. Menuhin: *Skrzypce i ja...*, s. 128.

nie ma w nim życia i nie prowadzi to do dobrych efektów. Jest to jedno z największych niebezpieczeństw, czyhających na każdego wykonawcę.

Technika oraz jej kształtowanie i wykorzystywanie również jest elementem odróżniającym stylistykę i wykonawstwo jazzu od muzyki poważnej. Technika skrzypcowa stanowi kombinację różnych elementów rzutujących na późniejszy obraz utworu. Jednak dla skrzypka jazzowego technika nie jest składnikiem pierwszoplanowym, tak jak często to się dzieje w klasyce, gdzie skrzypkowie godzinami ćwiczą i doprowadzają do perfekcji najmniejsze nawet składowe utworu. W jazzie to ekspresja, uczucia i sposób ich kształtowania oraz przekazywania są najważniejsze, to jest „muzyka targających emocji”, i to one wychodzą tutaj na pierwszy plan. Oczywiście, technika jest niezwykle ważna, gdyż w przypadku muzyki improwizowanej należy najpierw opanować sztywną strukturę, zanim w chwili wykonywania jakiegoś utworu otworzą się możliwości improwizacji. Jednak w technice skrzypcowej jest prowadzona zasada „otwartości”. Jak pisze Menuhin — „jest to jakaś postać neutralności, dzięki której można obejść jakieś zawadzające albo niezrównoważone elementy”⁷. To znamienne, że pragnienie wyrażania siebie może przekroczyć pomniejsze niedostatki techniczne. Szczególnie daje się to odczuć, kiedy poddajemy się wpływowi muzycznej ekspresji. Skrzypkowie klasyczni tej muzycznej ekspresji nie mogą dać się ponieść w takim porównywalnym stopniu jak jazzowi. Wiązałoby się to z ryzykiem niewykonania utworu zgodnego z partyturą, co jest priorytetem.

Obecnie głównym zadaniem skrzypka klasycznego jest ożywienie dzieł dawnych i dzisiejszych. Muzyk interpretuje muzykę skomponowaną dziesiątki lub setki lat temu przez człowieka, który pozostawił ślad tak mało namacalny jak zapis nutowy: nuty, wskazówki co do rytmów, niuansów, dynamiki, tempa, nastrojów. Rola interpretatora dla artysty jest niezwykle wymagająca. Artysta musi wiedzieć, jak wyczarować emocje zapisane w nutach przez samego kompozytora. Chodzi tu o znalezienie idealnego połączenia pomiędzy stylem obowiązującym w obrębie epoki, stylem tego właśnie kompozytora i jego indywidualną ekspresją, która przenika utwór. Czyste emocje i całkowita integralność stylu, według Menuhina, powinny być celami artystów muzyków⁸. „Chociaż swoboda jest istotą interpretacji, należy ją dawkować ostrożnie, bowiem wykonywanie dzieła w sposób bardziej dramatyczny niż zamierzył kompozytor, sprawia, że staje się ono tylko nieskładne”⁹. „Interpretator ma trzy obowiązki — jak mówi Menuhin — po pierwsze musi opanować niezliczone kombinacje napięcia mięśni, które w każdej pozycji i na każdej strunie dadzą dźwięk odpowiedniej jakości. Nauczysz się fonetyki języka, musi wszystkie głoski zebrać

⁷ Ibidem, s. 130.

⁸ Ibidem.

⁹ Y. Menuhin: *Niedokończona podróż*. Tłum. R. Śmietana. Warszawa 2003, s. 362.

w całość, by przekazać przesłanie dzieła. Musi także mieć w sobie pełnię, aby wyrazić pełnię kompozytora. Musi znać styl kompozytora, aby nie dać się unieść pragnieniu wyrażania siebie zamiast muzyki. W ten sposób oddaje całe swoje wyposażenie, umiejętności, całe życie służbie wizji innego człowieka — wizji, która stała się jego własną w chwili wykonywania utworu, bez potrzeby myślenia o tym”¹⁰.

Czymże byłby skrzypek pozbawiony inspiracji, natchnienia motywującego zarówno do tworzenia — w przypadku skrzypków jazzowych — jak i dążenia do perfekcyjnego oddania najdrobniejszych szczegółów utworu — w przypadku skrzypków klasycznych?

Skrzypkowie jazzowi często inspirowani byli przez muzykę poważną. Zbigniewa Seiferta czy Didiera Lockwooda wiele łączyło z współczesną muzyką klasyczną z kręgu Bartóka, Debussy’ego czy Ravela. U samego Lockwooda duch klasyki tkwi także w grze solowej, pozbawionej akompaniamentu. Przyrównywana jest ona do intelektualnej siły i płynności partii skrzypcowych Bacha. Zręczność manualna oraz nieskazitelna intonacja Francuza rodzą także skojarzenia z mistrzami klasycznej wiolinistyki np. Itzhakiem Perlmanem. Mając otwarty stosunek do muzyki, bez uprzedzeń i kompleksów, Lockwood łączy wszystkie te wpływy, swą muzyką łamiąc wszelkie bariery stylistyczne. W jego grze skomplikowane jazzowe faktury sąsiadują nawet z surową siłą i ekspresją rocka.

Inspiracją stawiała się także muzyka ludowa, co można stwierdzić choćby na przykładzie albumu *Passion* Zbigniewa Seiferta, gdzie — jak pisze Roman Kowal w książce *Polski jazz* — „Wiele jest w muzyce Zbyszka inspiracji polskim folklorem, nie bez przyczyny w Europie i USA mówiono, że jego muzyka brzmi »po polsku«. Problemem było — jak mówił w wywiadach — by te inspiracje przetwarzać na własny język. Uważał on, że można korzystać z tych melodii, jednakże bez dosłownego, ludowego cytowania, natomiast frazować w sposób przywodzący na myśl słowiańskość i klimat folkloru”¹¹. Możemy z całą pewnością stwierdzić, że w jego grze jest wiele takich elementów, zwłaszcza w dość agresywnym atakowaniu skrzypiec, na wzór skrzypków Podhala, w zdwajaniu dźwięków w kwartach, kwintach, sekstach, jak chociażby w tytułowym utworze *Passion*. Ale polska tradycja ludowa to zaledwie część inspiracji, z których czerpie najlepszy skrzypek sceny jazzowej lat siedemdziesiątych. Odnajdujemy tu także polską tradycję romantyzującą, począwszy od Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego po Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Pendereckiego. Seifert uwielbiał zwłaszcza Szymanowskiego, co słysząc, bo całe fragmenty *Passion*, melodyka solowych skrzypiec, instrumentacja i harmonizacja sekcji smyczków są tego dowodem. Wiele jest tu odcinków rodem z *Mitów* czy *Harnasiów*.

¹⁰ Ibidem, s. 362.

¹¹ R. K o w a l: *Polski jazz. Wczesna historia i trzy biografie zamknięte*. Kraków 1995.

Na inspiracje podatni są także muzycy klasyczni, tak było w przypadku Menuhina, o władniętego i zainspirowanego muzyką hinduską. „Klasyczna muzyka hinduska była dla mnie prawdziwym objawieniem. Stałem u wrót świata, który ma własne sposoby ekspresji i własne zupełnie odrębne formy i instrumenty. Było to zetknięcie z muzyką o niezwykle bogatej skali środków wyrazu, przesyconą duchem żarliwego religijnego zaangażowania, które w istocie miało coś wspólnego nie tyle z religią, ile z poczuciem przynależności do wymiarów bytu”¹².

Kolejnym elementem stylistycznym jest improwizacja, w której istotną rolę odgrywa emocjonalność. W jazzie, będącym improwizowaną muzyką instrumentalną, jak mówi Joshua Redman, „element ten jest wyjątkowo istotny, gdyż jest to muzyka, w której najbardziej kreatywny proces ma miejsce w konkretnym momencie. Gdy słuchasz jazzowego koncertu, jesteś świadkiem najważniejszego elementu procesu tworzenia. W jazzie rzeczywista kreacja ma miejsce w teraźniejszym momencie”¹³. Muzyk jazzowy improwizuje, opierając się na danym podkładzie harmonicznym. Zupełnie to samo czynił Jan Sebastian Bach i jego synowie, którzy — podobnie jak inni kompozytorzy: Dietrich Buxtehude, Wolfgang Amadeusz Mozart, Georg Friedrich Händel, Anton Bruckner, Cezar Franck czy Camille Saint-Saëns — musieli wykazać się tą umiejętnością, czyli improwizowali, mając za podstawę harmonię, która stanowiła fundament melodii. Wybitnym improwizatorem był Oliver Messiaen. Na przełomie XVII i XVIII wieku sztuka improwizowania muzycznej fioritury była znana każdemu muzykowi. Te twórcze elementy dawniejszych umiejętności traciły coraz bardziej na znaczeniu w miarę tego, jak kompozytorzy stosowali coraz bardziej szczegółowy zapis nutowy. Z kolei powtarzanie części utworu z różnymi ornamentacjami w obrębie każdej z nich, co było praktyką powszechną w baroku, stwarzało podstawę do ciągłego rozwoju konstrukcji, na bazie której rozwinęły się szersze objętościowo kompozycje. Podobnie było z kadencją w końcowej części utworu, kiedy solista powinien grać sam, sumując tematy danego utworu. W ten sposób ostatni przyczółek improwizacji solisty zdobył kompozytor¹⁴. Obecnie w muzyce poważnej rzadko znajduje się miejsce na tą niełatwą sztukę. Choć historia pokazuje, że nie zawsze tak było. Standardowy song w trzydziestodwutaktowej formie AABA, w której ukazana najpierw ośmiotaktowa myśl główna (A), powtarza się jeszcze raz (A), po czym następuje nowa ośmiotaktowa myśl (B), a na końcu pojawia się początkowe 8 taktów (A); bądź też dwunastotaktowa forma bluesowa. Jak pisze Joachim Ernst Berendt w tym punkcie pogłębia się różnica pomiędzy muzyką klasyczną a jazzem. Choć nie

¹² Y. Menuhin: *Skrzypce i ja...*, s. 286.

¹³ Na podstawie: diapazon.pl/PelnaWiadomosc.php?bn=Artykuly&Id=62 [data dostępu: 20 X 2008].

¹⁴ Y. Menuhin: *Skrzypce i ja...*, s. 202.

zawsze była ona aż tak odległa. Na przykład w okresie baroku improwizacja była sztuką zupełnie powszechną. Kompozytorzy pozostawiali w zapisie swoich utworów, m.in. kadencje koncertów — sporo przestrzeni dla wykonawcy, żeby ostateczny kształt dzieła tworzył sam muzyk¹⁵.

Swoistą klamrą scalającą wiolinistykę okazuje się fakt, że ogromna większość spośród skrzypków jazzowych swoją muzyczną przygodę rozpoczynała od wykonywania muzyki poważnej. Z tradycji klasycznej wywodzi się m.in. Grappelli, Ponty, Lockwood czy Seifert, który sam twierdził, że solidne opanowanie techniki instrumentalnej wyćwiczone na repertuarze klasycznym podczas studiów w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie umożliwiło mu swobodne eksperymentowanie z jazzem. Oczywiście, nie jest to regułą. Nie zawsze ta „baza” jest jednak potrzebna. Dzieje się tak np. w przypadku wybitnie uzdolnionych muzyków, którzy często są samoukami i swoje doświadczenia oraz naukę gry opierają na zupełnie innych aspektach wykonawczych.

Do współpracy muzyków jazzowych i klasycznych dochodzi bardzo często, powstaje wiele wspólnych projektów, które cieszą się ogromnym uznaniem. Wydaje się, że sami muzycy powinni starać się o dogłębne poznanie specyfiki nie tylko w „swojej” muzyce, ale w muzyce w ogóle. Wiąże się to oczywiście z poznaniem i świadomością innych stylów muzycznych. Trzeba bowiem pamiętać, że taka wiedza dałaby kompleksowy rozwój osobowości muzyka i poszerzenie horyzontów muzycznych.

¹⁵ J.E. Berendt: *Od raga do rocka: wszystko o jazzie*. Tłum. S. Haraschin oraz J., W. Pańkowie. Kraków 1979.

Marcin Hałat

Selected performing and interpretation aspects in jazz and classic violin playing

S u m m a r y

The article touches upon the nature of the idea lying behind the artists — violinists expressing their emotions through music in such diversified stylistics as jazz and classic music, infrequently skillfully balancing between them. Finding the nature of interpretation, technical perfection or inspiration motivating for creation and constant development, we notice that music becomes a universal being, being able to exist beyond divisions.

Marcin Hałat

**Les aspects choisis d'exécution et d'interprétation
dans la musique du violon jazz et classique**

R é s u m é

Dans l'article l'auteur essaie de toucher l'essentiel de l'idée des artistes- violonistes qui expriment leurs émotions à travers des stylistiques si différentes que le jazz et la musique classique, quelquefois en balançant habilement entre les deux. L'auteur remarque, en retrouvant le noyau de l'interprétation, d'une perfection technique ou d'une inspiration motivant à la création et à un développement continu, que la musique devient un être universel, capable d'exister au-dessus des partages.